Da solo a molti. Dalle video-performance solitarie al collettivo tecnoteatrale

Anna Maria Monteverdi

L'artista plurale

Michele Sambin nei suoi quarant'anni di ricerca artistica ha attraversato linguaggi e formati, ha incarnato il passaggio dal video alla performance duettando con il Sony Portapak insieme ai suoi strumenti musicali, portandolo a svolgere funzioni inusuali, forzando la ripresa a operazioni che erano ancora ben lontane da quella che sarebbe stata definita successivamente arte elettronica (1). Ha portato la sua arte in molti altrove, in case del teatro e nel luogo negato (il carcere), in spazi all'aperto, facendo risuonare corpi, ambienti e oggetti. Ha trasmesso la sua arte *polifonica* (che si estende dalla musica all'arte visiva a quella digitale) a molti giovani, coinvolgendoli nella creazione e facendo comunità, ha contagiato pubblici diversi, ha costruito, cioè, intorno all'opera un dialogo a più voci. La sua è un'arte al plurale, connettiva e relazionale, come nella visione di un altro artista con cui Sambin ha condiviso percorsi estetici ed esperienze di vita: Paolo Rosa (2).

Assoli

Pioniere della video-performance Sambin ha usato il loop come modalità stilistica che

1. Il presente saggio nasce da un lungo dialogo con Michele Sambin con il quale è stato costruito, di comune accordo, un percorso storico limitato ad alcune opere e contesti specifici, per declinare al meglio la tematica del *contagio* che ci sembrava essere la parola chiave per mostrare gli inizi, gli sviluppi e l'attuale teatro di Sambin e del Tam Teatromusica. Ogni frase di Sambin citata, laddove non indicato altrimenti, è da riferirsi a questa conversazione. Per la teatrografia e i *credits* degli spettacoli, rimandiamo al volume Fernando Marchiori (a cura di), *Megaloop. L'arte scenica del TamTeatromusica*, Titivillus, Corazzano 2010.

2. Idealmente questo saggio è dedicato alla memoria di Paolo Rosa, la cui arte elettronica grondante umanità resterà un caposaldo della ricerca artistica *tout court* di questi ultimi trent'anni. Il saggio parte proprio dalla riflessione di Rosa sull'artista plurale all'interno del volume scritto a quattro mani con Andrea Balzola, *L'arte fuori di sé*, Feltrinelli, Milano 2011.

ha contraddistinto la sua personalissima arte concettuale, visibile in gallerie d'arte e spazi non convenzionali e non teatrali negli anni Settanta. La solitudine del performer in queste situazioni era bilanciata dai suoi numerosi doppi elettronici, generati *live* all'infinito in una moltiplicazione d'immagini in movimento (e in una proliferazione di schermi) che hanno mostrato precocemente le potenzialità espressive del mezzo tecnologico nelle mani dell'artista. Altri esploravano da tempo questo aspetto e le loro ricerche solo in seguito sono state recuperate e studiate per formare una storia coerente e inaspettatamente anticipatoria e originale. È ormai accertata, infatti, una nuova cronologia della videoarte in Italia e una periodizzazione che anticipa addirittura al 1952 i primi esperimenti del gruppo di artisti visivi italiani del *Movimento spaziale per la televisione* (tra cui Fontana) alla RAI, la qual cosa scipperebbe, come ricordano Marco Maria Gazzano e Silvia Bordini, il primato della nascita dell'*electronic art* al mitico padre fondatore, Nam June Paik (3).

Ma a parte il primo episodio assai sperimentale di registrazione, negli studi RAI di Milano, di un programma televisivo (di cui non si hanno, però, che testimonianze scritte), il tape d'artista assume diverse configurazioni, in relazione al suo utilizzo e scopo, come risulta anche dalla famosa

3. Dobbiamo a Laura Leuzzi e Valentino Catricalà la più recente cronologia critica sulla videoarte in Italia, risultato della collaborazione tra il Dipartimento Comunicazione e Spettacolo dell'Università di Roma Tre, Regione Lazio e il progetto Rewind Italia coordinato da Stephen Partridge del Duncan of Jordanstone College of Art & Design dell'Università di Dundee (U. K.). La tavola cronologica è presente in Marco Maria Gazzano, *Kinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma 2013.

4. Intervista a Sambin in A.M.Monteverdi, *Partiture*, in Simonetta Cargioli (a cura di), *Istantanee*, Catalogo Invideo 2003, Charta, Milano 2003, p. 28.
5. Sul loro lavoro vedi anche Valentina Valentini (a cura di), *Le pratiche del video*, Bulzoni, Roma 2003.
6. Simonetta Cargioli, Introduzione a id. (a cura di), *Le arti del video*, ETS, Pisa 2004, p. 15, corsivi nel testo.
7. Vedi Bruno Di Marino, *Interferenze dello sguardo. Sperimentazione audio-visiva tra analogico e digitale*, 2002; inoltre, M. Rush, *New media in late 20th century art*, Thames & Hudson, Londra 1999.
8. Su Masbedo vedi A.M.Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli, 2011. Ed inoltre gli articoli: A.M.Monteverdi, *Per un teatro tecnologico internazionale*, "Hystrio", febbraio 2011; A.M.Monteverdi, *I nuovi formati del teatro mediale* in www.interactive-performance.it.

classificazione del 1972 di Luciano Giaccari. Ed è proprio in quell'ambito, definito da Giaccari della "performance in video", che s'inserisce la performance solitaria di Michele Sambin, alla ricerca di una drammaturgia dei *media ante litteram*. Le prime esperienze di *videorecording* e di video-installazioni vanno in direzione di un naturale sviluppo performativo, tendendo sempre più a esplodere oltre la cornice-schermo-galleria e a diventare puro evento, accadimento in tempo reale e, per il pubblico, condizione di esperienza, un insediarsi direttamente all'interno del flusso presente-continuo delle immagini. In *Ripercorrersi* (1978, Produzione Centro videoarte del Palazzo dei Diamanti, Ferrara) protagonista è il pubblico che percorre uno stretto corridoio che conduce a un luogo dove sono visibili su monitor, attraverso il sistema di video a loop e un gioco di ritardi di visione, rimandi ciclici del suo corpo. Dice Sambin: «Le video-installazioni sono un elemento fondamentale del mio passaggio al teatro: il pubblico assiste a un processo che non è solo elettronico ma anche fisico». L'artista registra, a intervalli, suoni e gesti; il nastro scorre, va alla testina di lettura che rimanda l'immagine con un breve scarto al monitor; l'artista in carne e ossa diventa a questo punto l'interlocutore del suo se stesso elettronico con cui affronta un dialogo infinito. Prendendo a prestito termini cari a Marshall McLuhan di *The Gutenberg Galaxy* (1962) e *Understanding Media* (1964), il video diventa protesi, prolungamento di una sua funzione:

Era una dimensione concettuale, più che attenzione all'immagine, perché il senso di quest'operazione era quello di usare il video come possibilità di estensione espressiva di un corpo. Parlavo con me stesso, suonavo con me stesso, m'intervistavo, facevo cose che senza questi supporti non potevo fare. Il video come amplificazione, come protesi, è da intendere come strumento che non ferma un processo, ma che lo amplifica, lo moltiplica (4).

In performance e in video-installazioni in videoloop – come *Anche le mani invecchiano* (1979) e *Sax soprano* (1980) – l'artista continua all'infinito a suonare, parlare e a (cor)rispondersi, vocalmente, musicalmente e visualmente. L'artista dà un'efficace spiegazione (e dimostrazione pratica) in *VTR & I* (1978), in cui viene isolato e investigato questo specifico funzionamento autoriflettente del *Video Tape Recorder*. Si tratta di una vera esposizione autoanalitica del proprio lavoro d'artista, un'operazione video-linguistica, perché il dispositivo video è tematizzato e preso come oggetto d'indagine. L'azione performativa è della macchina, prima ancora che del corpo: il gesto mimico-facciale e sonoro ripetuto a intervalli davanti a una telecamera, attraverso un *videorecording* e un *feedback* causato dal posizionamento della telecamera davanti al televisore, innesca un meccanismo a catena. Il corpo incontra se stesso nello spazio del monitor e si mescola alle forme astratte autogeneratesi dal video, dando vita a un effetto di sovrimpressione delle immagini con il loop e a una loro rinascita (e metamorfosi) ciclica. La riproducibilità è (ossimoricamente) generativa. Dall'unicità della performance alla performatività dei media di riproduzione.
Queste esperienze pionieristiche degli anni Settanta (tra i protagonisti internazionali citiamo Joan Jonas, Bruce Nauman, Vito Acconci) (5), come ricorda Simonetta Cargioli, sono un «fecondo terreno per sperimentazioni d'incroci, attraversamenti e transizioni (...). In questo contesto di effervescenza creativa e sperimentale, il medium video ha vissuto in perfetta promiscuità con le altre arti con le quali s'intreccia, si mescola, si confronta, che ingloba, di cui prende a prestito qualche cosa provocandone alterazioni radicali. La performance, la danza, la poesia, il cinema, tra gli esempi numerosi, diventano *altra cosa dopo il video*, o perlomeno, dopo averne assorbito il contatto» (6). È quindi un naturale territorio multidisciplinare quello in cui si muove il video sin dal suo esordio, afferma Bruno Di Marino (7): citando le esperienze video performative di Nam June Paik, ma anche quelle successive di Laurie Anderson oggi, gruppi come Metamkine, OtoLab e Masbedo (8) allestiscono i loro *live*

a partire da una forte componente musicale riproponendo, in chiave attuale, una modalità video performativa ampiamente sperimentata proprio dai pionieri dell'*art vidéo*.

Contagio: da solo a tre

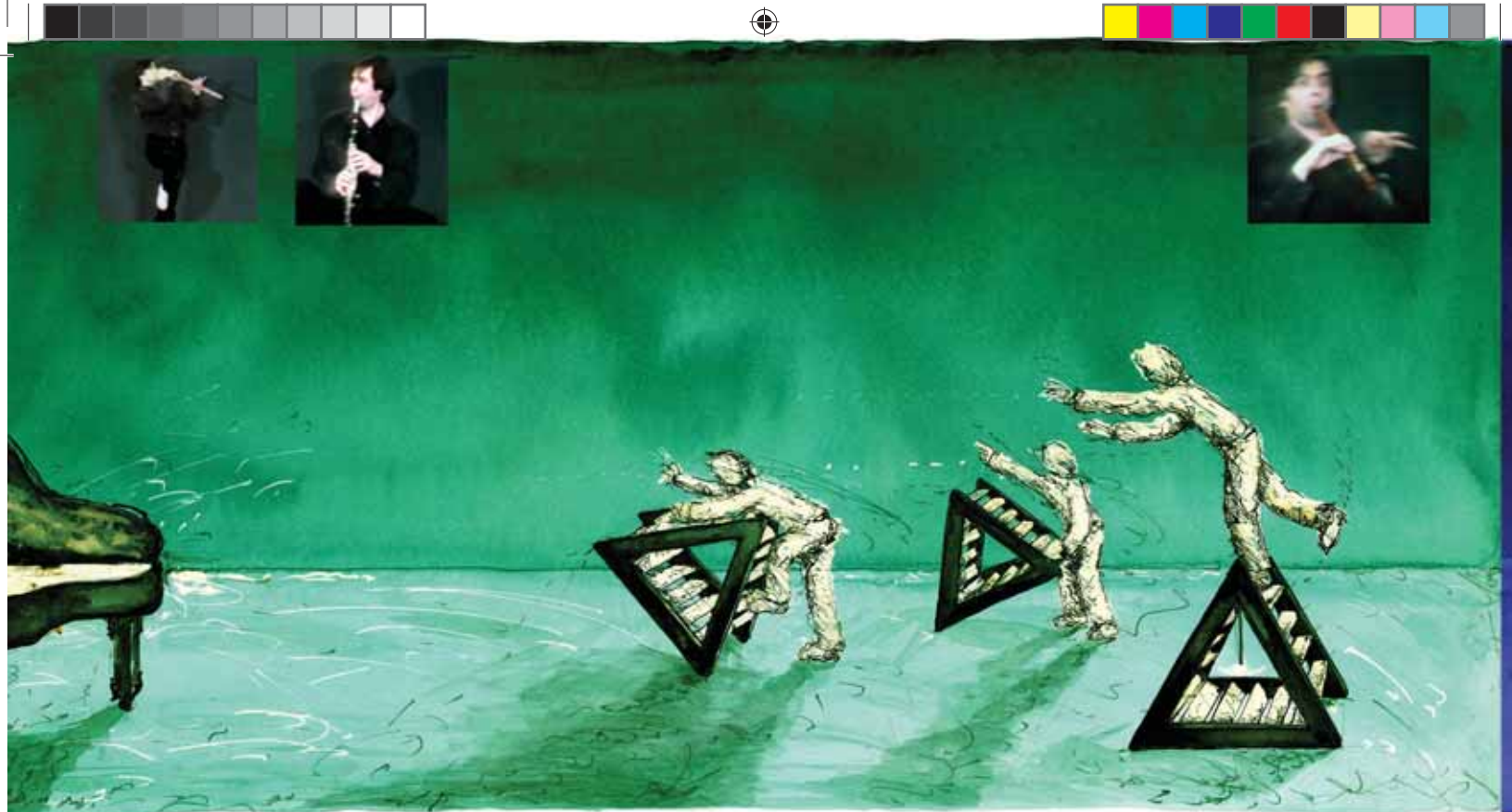
Dal 1980 Michele Sambin si apre a una dimensione di co-creazione e nasce il Tam Teatromusica con Pierangela Allegro e Laurent Dupont. L'artista che espande la propria idea di arte, che ne fa un corto circuito collettivo, è un'utopia che implica un'idea di teatro, di linguaggio condiviso, di arte come primaria funzione sociale. Performance come modo di vita. L'idea di *contagio* (da solo a molti) di cui parla Michele Sambin è l'idea di un virus artistico che si espande ad altri esecutori e ad altri corpi attivi, siano essi co-autori o spettatori. Implica un ripensare alle modalità di creazione anche in relazione al pubblico sempre più partecipe. L'allargamento ad altri collaboratori inizia proprio con la fine degli anni Settanta; è un allargamento emotivo ed espressivo:

Il primo contagio avviene con Pierangela e Laurent che aderiscono a una mia idea e così ha inizio l'avventura di tre artisti che si mettono in gioco. Siamo nel 1980. Inizia la dimensione di sperimentazione teatrale. In seguito ci sarà un lungo periodo di nomadismo. Passavamo dal teatro alla Scala ai piccoli teatri nelle scuole di provincia, con la nostra utopia di un teatro senza distinzione, senza gerarchie, un teatro aperto a tutti i luoghi e a tutte le età.

Il Tam si apre a un lavoro di rifondazione del linguaggio scenico; i componenti approdano infatti ad una reinterpretazione originalissima e concettuale dell'oggetto-strumento, soprattutto il violoncello, in un gioco ironico ed erotico insieme, di similitudini, che porta a uno sdoppiamento, a una corporeità sonora, a una umanizzazione dello strumento musicale e delle sue forme sinuose che sarebbe piaciuto a Nam June Paik, che proprio all'umanizzazione dell'elettronica aveva dedicato la serie di *Tv Bra for Living Sculpture* (1969) con Charlotte Moorman al violoncello, con piccoli monitor come reggiseno. Il gioco di rimandi tra corpo e strumento raggiunge il suo apice con *Perdutamente* (1989), ispirato al *Le Violon d'Ingres* (1924) di Man Ray e *Se San Sebastiano sapesse* (1984) ispirato all'iconografia del martirio di San Sebastiano dove, a essere trafitto, è il violoncello e il corpo maschile che lo replica, insieme vittima e carnefice. Il percorso continua nel segno di una drammaturgia sonora, con l'allestimento di *Ages* su musica di Bruno Maderna, una commissione RAI di Milano (1990) e, prima, *Children's corner* (1986) per il Teatro alla Scala, il Tam si misura con una dimensione diversa da quella degli inizi, legata soprattutto a gallerie d'arte. Il repertorio del teatro musicale e le commissioni da parte delle grandi istituzioni teatrali o la stessa RAI, il grande pubblico e i grandi palcoscenici danno loro la possibilità di confrontarsi con una tecnologia (audio, video, e luci) adeguata alle proprie esigenze, permettendogli di raffinare e sperimentare tecniche sempre nuove, grazie anche a giovani collaboratori che cominciano a partecipare all'avventura Tam. Studiate spazializzazioni sonore, straordinari progetti luce, grafica accurata e video animazioni a effetto pittorico in scena (come in *Anima Blu* del 2007, ispirata al mondo pittorico di Chagall) diventano sempre più la cifra dominante della loro estetica teatral-musicale.

Verso molti: dal nastro magnetico come supporto allo spettatore-supporto

Il passaggio al teatro, ad altri spazi e ad altri sguardi avviene nel momento in cui l'artista non affida più solo al nastro, al monitor, alla tela le proprie suggestioni concettuali ma le

(1)

passa letteralmente all'«altro» che *registra* nella propria mente i segni di un'esperienza indelebile: questo passaggio dal privato al pubblico, dalla dimensione singolare a quella agita al plurale produce immaginario e drammatizzazione e presuppone performer e pubblico. Vale la pena qui ricordare come avviene il passaggio al teatro. L'occasione si offre nel 1978 quando Sambin concepisce la performance *Dodici animali* e la realizza alla Galleria del Cavallino di Cardazzo a Venezia. La performance viene notata e apprezzata dalle istituzioni culturali cittadine che gli propongono di farne uno spettacolo per bambini. Qui, si salda l'esperienza di arti visive con la pratica di musicista e nasce una performance *interattiva* (così preferisce definirla Sambin stesso) in cui i bambini giocavano e interagivano con l'artista.

Molti spazi da occupare e da riempire. Dalla galleria, al carcere, alla casa del teatro

Sambin si apre a una relazione diretta con il pubblico, entrando in una nuova dimensione di spazi, dalla galleria ai teatri, in un momento ben preciso, all'epoca della Transavanguardia. La Sala Polivalente del Centro di Videoarte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara continua a essere una fucina di tante esperienze performative ma l'epoca spinge fuori da questi spazi. I primi lavori con il Tam sono ancora ospitati nel Centro, che diventa il luogo scenico di *Armoniche* (1980), *Opmet* (1981).
Fino al 1993 la nostra è un'esperienza di tre artisti nomadi che si muovono molto all'estero e che per produrre applicano il concetto di residenza ante litteram. *I lavori, fino a quella data sono creati o all'interno di Festival come Micro Macro, Santarcangelo, Polverigi o presso strutture amiche, mentre a Padova non esiste per noi un luogo in cui creare i nostri lavori. Ma nel '93 inizia il progetto* teatro-carcere *al Due Palazzi. È quello il motivo che ci ferma.*

Il teatro-carcere apre una delle stagioni più fortunate e pionieristiche del cosiddetto teatro sociale in Italia, il cui livello di qualità e di umanità oltre l'arte, ampiamente riconosciuto, è stato oggetto di dibattiti, libri, incontri; il contagio con un altro artista indipendente, il *videomaker* Giacomo Verde, porterà a uno degli esempi-faro del videoteatro italiano, la produzione di *Tutto quello che rimane*. Così Sambin sintetizza, forse con nostalgia, quei momenti di creazione dentro il carcere:

Io e Pierangela abbiamo vissuto questa esperienza di teatro fuori dal teatro come stravolgimento dell'arte e della vita, perché all'interno del carcere abbiamo trovato un mondo altro, una bellezza, una forza che fuori non riuscivamo più a vedere. Per elaborare insieme ai detenuti un progetto artistico si trattava di trovare degli elementi di riflessione condivisa molto chiari. Una volta abbiamo portato dentro riproduzioni degli affreschi di Giotto per la Cappella Scrovegni, un'altra volta la favola di Pinocchio. Per Otello *(2005, a seguito del quale è stato realizzato* VideoOtello, *ndr) abbiamo cominciato portando dei film da guardare assieme. I detenuti hanno visto l'episodio di Pasolini* Che cosa sono le nuvole? *con Totò, Ninetto Davoli che recitano come marionette, si sono sentiti coinvolti quando nel film il pubblico, ribellandosi, impedisce la morte di Desdemona. Da qui è partito il percorso. Abbiamo parlato del personaggio del Moro, il diverso, della giustizia, e a questo proposito è molto significativo l'atto conclusivo il loro domandarsi: ha ragione lui o l'altro? Chi ha commesso il fatto? E nel video parte questa euforia di volti di cui appare che siamo tutti egualmente responsabili, non c'è, alla fine, un unico colpevole. La cosa incredibile vissuta con loro è che hanno assunto queste figure emblematiche e se ne sono impossessati, si sono immedesimati e confondevano le storie, quella di Otello e degli altri personaggi con le loro. Da un punto di vista scenico abbiamo, come spesso ci è capitato di fare, negato il luogo carcere, giocando tutto sui primissimi piani e questo sguardo in macchina che ti tira dentro. Ci sono percorsi di vita dentro ai loro volti.*

1. Ho raggruppato in questa pagina due momenti significativi delle mie realizzazioni sceniche dedicate all'infanzia: *Dodici animali* e *Children's Corner*.

(2)

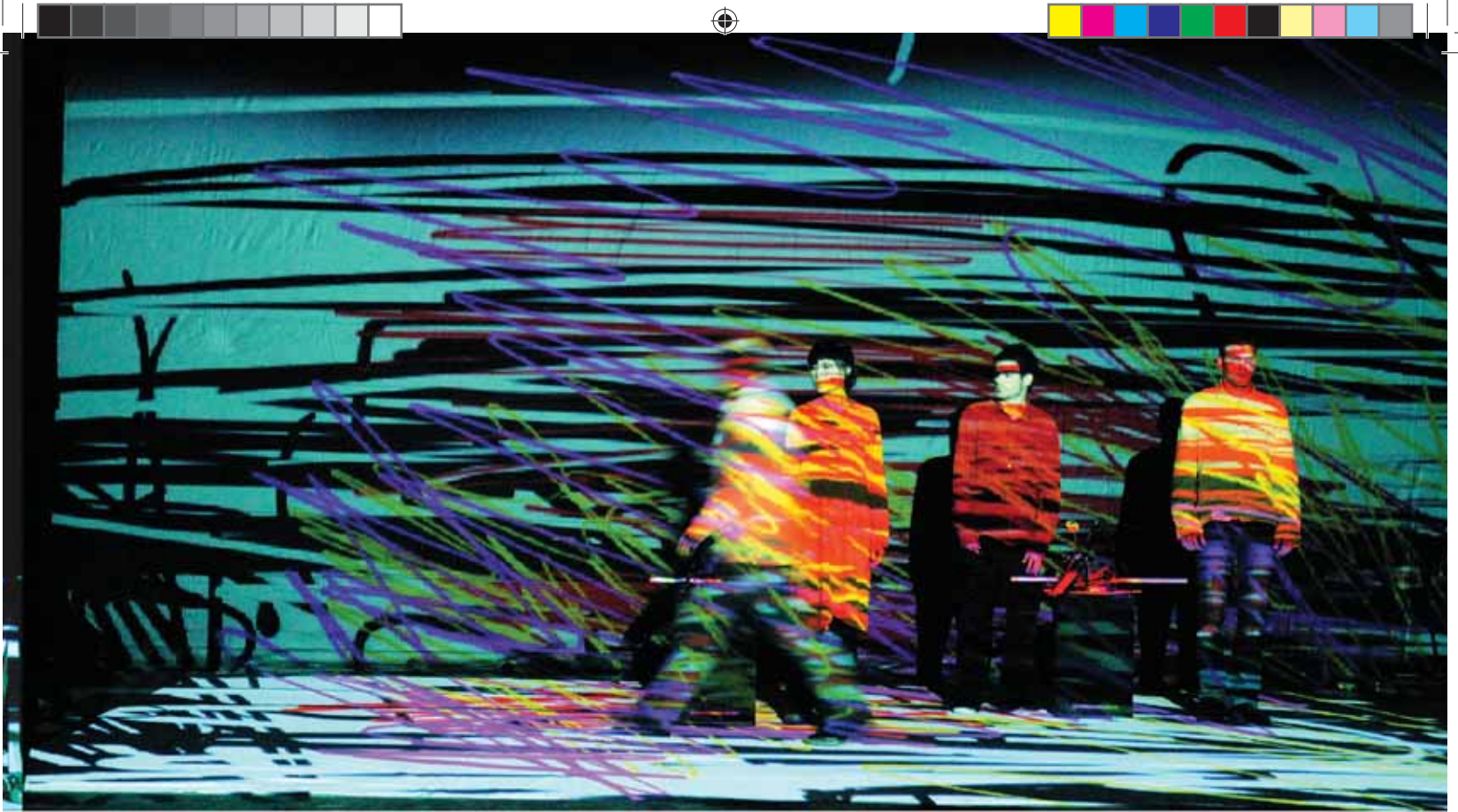
2. e 3. e 4. In queste immagini è evidenziato il gesto *live* della mia azione con la pittura di luce durante lo spettacolo *Tutto è vivo*. In alcuni casi il segno pittorico illumina e colora, in altri mette in ombra, cancella.

La stanzialità vera sarà data dalla nascita del luogo dove creare, il Teatro Maddalene a Padova, ex chiesa, che diventerà per molti la casa del teatro, officina vera di contagio artistico a diversi livelli, per chi vuol vedere o vuol fare esperienza diretta del teatro: giovani, anziani, bambini, detenuti. In questo luogo alternativo di produzione artistica nascono i progetti che si espandono per altri territori, qui vengono ospitati i detenuti per le prove e nel momento in cui escono dal carcere ci sono incontri importanti, momenti di socializzazione. Si genera una libera e ispirata circolazione di attori diversi, ospitando nuove compagnie giovani di ricerca che verranno definite *la terza ondata del teatro italiano*:

il teatro Maddalene diventa finalmente il luogo dove possiamo ospitare, oltreché produrre i nostri lavori, ci sono le stagioni da programmare e quindi cerchiamo artisti che ci interessino, siamo attenti alle giovani formazioni e anche alla danza.

Da tre a molti

I fondatori del Tam ricercano altre e proficue collaborazioni stabili con l'esterno. I giovani che frequentano il loro teatro e i loro corsi sono affascinati dal lavoro artistico del Tam e del Sambin pre-Tam; così, si crea un rapporto affiatato allievi-maestro che darà vita a nuove formazioni, nuove cellule auto-organizzate sempre legate però, alla navicella madre. Un passaggio generazionale in cui lo scambio di saperi genera nuove visioni e nuovi immaginari e in cui diventa fondamentale il tema del teatro come organismo plurale, come organica relazione vivente in cui l'opera è connessa sia con l'ambiente sia con un sistema sociale e culturale:

Il Tam si allarga in coincidenza con la stanzialità e l'apertura del teatro e le prime figure di questo ampliamento sono Flavia (Bussolotto) e Cinzia (Zanellato) che erano state coinvolte nel lavoro con

i detenuti e che ora diventavano attive collaboratrici per la gestione del teatro. La ricaduta artistica di questa apertura è oltre all'esperienza con il carcere anche la bellissima esperienza con le giovani generazioni, attraverso Oikos, *laboratorio permanente, avviato da Pierangela nel 1996, e da lì alcuni giovani iniziano a far parte dell'esperienza artistica e nasce il collettivo Tam/Oikos e East Rodeo, tre giovani musicisti dell'area Balcanica. Mi sono trovato più a mio agio con dei musicisti prestati alla dimensione teatrale, che non con attori veri e propri, perché il nucleo fondante del mio lavoro è musicale e loro capivano subito, in quanto musicisti, quello di cui avevo bisogno. In questo senso parlo di molti che va a sostituire il solo; con loro, così com'era stato con Pierangela e Laurent agli inizi, condividevo una matrice comune, è stata una vera esperienza di scambio: io li portavo nel mio teatro e loro nei centri sociali.*

Altri luoghi di contagio: verso un'ecologia (e una drammaturgia) dello spazio

Il teatro fuori dai teatri, la definizione di una drammaturgia degli spazi è un'utopia che si fa largo già dalla fine degli anni Cinquanta con gli happening di Allan Kaprow e poi negli anni Sessanta e Settanta con il Living Theatre, con il Bread and Puppet, con The Performance Group, con Peter Brook, con Jerzy Grotowsky. Verrà teorizzato da Richard Schechner il cosiddetto *environmental theatre*. Sua funzione, è dare un significato drammaturgicamente attivo alla collocazione ambientale degli spettacoli. Per spiegarlo con le parole di Lorenzo Mango: *Lo spazio scenico è visto come una struttura variabile, che si modifica a seconda delle condizioni dell'ambiente e modifica, a sua volta, la struttura e le altre scritture dello spettacolo. Lo spazio, nella logica dell'*environment*, non è un dato di fatto ma un elemento problematico. Diciamo ancora meglio che è il frutto di rapporti di relazione e d'interazione: tra gli attori, tra attori e pubblico, tra le persone del pubblico tra loro, e tra gli elementi della rappresentazione, lo spazio e il pubblico.*

(3)

È VIVO

(4)

9. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 189.
10. Il riferimento è ai saggi di Bonnie Marranca che ha letto il teatro di Wilson alla luce di un'ecologia del teatro: «Nei mondi teatrali che Wilson inventa, la sua drammaturgia può essere costruita più estesamente come ecologia. Egli sceglie ogni specie possibile di testi e immagini dall'archivio del mondo, poi rappresenta la loro fecondità e adattabilità a nuovi ambienti. I rapporti in questi mondi sono in gran parte una questione di associazione visiva. Il teatro di Wilson immagina un mondo in cui è possibile comprendere che un sistema culturale non può essere separato da un ecosistema». B. Marranca, *Robert Wilson e l'idea di archivio. Drammaturgia come ecologia*, in B. Marranca, *American performance 1975-2005* (a cura di V. Valentini), Bulzoni, Roma 2006.
11. Ivi, p.3.

È il risultato di una dinamica di relazione che definisce lo spazio del teatro come spazio di rapporti (9). Nelle opere teatrali che mettono insieme le esperienze dei giovani con gli allievi (*Là on son stato io me*, 2003 e *Stupor mundi* (5), 2004), si sperimenta anche l'uso degli spazi esterni, con un pubblico mobile e coinvolto in accadimenti sonori, visivi e fisici. Il cammino del teatro insieme al Tam porta a scorci, luci, passaggi, suoni e colori in cui si organizza l'architettura di un panorama. Una vera ecologia del teatro (10). Come ricorda Valentina Valentini: «A partire dalla Performance Art, lo spazio era inteso come il luogo dove si sprigionava l'energia del performer, in uno scambio tra spirito del luogo e sensibilità del soggetto; lo spettacolo è un evento che accade in risonanza e in armonia con il luogo scelto» (11).

Sambin esalta l'aspetto visuale degli spettacoli con un'immagine generata (e proiettata) *live* su superfici inconsuete, anche su corpi o su strumenti; ne sperimenta prima l'uso con il gruppo degli East Rodeo nei festival e nei centri sociali e da quel momento la tavola grafica e il proiettore diventano la tavolozza dell'artista multimediale. In *Là on son stato io me* (2003) in cui viene usata per la prima volta la pittura digitale in ambito teatrale, lo spazio determina la drammaturgia: sono i bastioni cinquecenteschi di Padova a ospitare eventi in movimento sonori, recitati e coreografati, illuminati dagli stessi spettatori con delle torce. È il pubblico a rendere possibile la visione dell'evento concepito per non essere stabile: tutto è mobile – a partire dai canti – e si genera una spazializzazione del suono grazie a casse acustiche portate sulle spalle come zaini dagli attori/musicisti. Si tratta anche del primo spettacolo realizzato dopo la morte del padre di Sambin: è la sintesi di un passaggio di generazioni, di saperi, di memorie che contraddistinguono la produzione degli anni 2000 e ha tutta l'emozione triste di una mancanza, di una perdita e al tempo stesso di un omaggio al padre. Lo spettacolo è anche

un condensato di esperienze multimediali; quando le parole di Ruzante de *Il Parlamento* da cui trae origine lo spettacolo scompaiono, appaiono in proiezione le immagini sul corpo di Sambin che simbolicamente porta il padre in grembo: «È un'esperienza che rimette in gioco tutto in un crogiolo di sentimenti, il passato, il presente, la tecnologia e Ruzante. Un grumo dentro: muore mio padre, che era uno storico esperto della vita di Ruzante; lui mi parlava spesso di questo personaggio che per me era diventato una specie di nonno». Dall'emozione mostrata in una video-performance del 1977, *Ascolto*, in cui Sambin piangeva gli anni di piombo, riproposta dai giovani artisti, al dolore della morte familiare in una struttura che va dal canto, all'addio, al pianto. Si conclude con il racconto dell'esperienza della guerra in Ruzante, recitata in dialetto pavano da Sambin: «La dimensione di attore per me, che non ho alcuna scuola ed educazione alla recitazione, passa solo attraverso l'emozione, l'adesione totale: questo particolare rapporto con la tecnica è un atteggiamento che percorre tutto il mio lavoro, nel mio caso l'apprendimento di un linguaggio nasce sempre dalla necessità. Così è stato l'imparare a suonare, a fare un video, montare un film. Nessuno me l'ha mai insegnato. Sono stato autodidatta in tutto».

Da solo a molti, da solo a nessuno

Da solo a molti è il titolo che accomuna alcuni pezzi di teatro musicale creati nel 2004 come performance collettive dalle combinazioni musicali aperte, insieme con i giovani musicisti East Rodeo (12). Qua prendono vita i *tableaux sonants*. Si recupera in maniera più filologica l'idea della performatività con la mobilità del pubblico che segue le azioni «come fossero a visitare una mostra», ma dove i quadri non sono altro che *tableaux vivants*, o per l'esattezza, *tableaux sonants*. Ritorna l'unione della visione con la dimensione musicale: un quadro che suona.

12. Si tratta di *Musica senza musicisti*, *Natura morta bionda*, *Tastiera a quattro mani*, *Squarcione*, *Violon d'Ingres*, *Se San Sebastiano Sapesse* (vent'anni dopo).

(6)

È una multimedialità di natura: «Non ho mai fatto distinzione tra i mezzi utilizzati, non ho mai distinto tra immagine e suono e non ho mai considerato segni di natura diversi quelli uditivi o visivi perché si compongono in un linguaggio unico, non c'è stato il bisogno di metterli insieme, perché per me già nascevano insieme. La multimedialità è nella mia natura». *Musica senza musicisti* è il titolo di una delle performance più originali, dove gli strumenti sono i protagonisti di uno spettacolo che inizialmente non ha nessuno in scena, né attori né musicisti in carne ed ossa, come in un teatro di marionette o di automi. Si tratta di una creazione scenografica artigianale, fatta di strumenti mossi a distanza con corde dove meccanismi elementari fanno suonare gli strumenti (il pedale della grancassa con una fune, la tastiera con fili); a poco a poco, tutto viene svelato e anche gli artefici, i manovratori, ritornano nella loro postazione, diventando apparizioni di luce, superfici su cui la pittura digitale ricama semplici trame di colore.
Nello spettacolo *Tutto è vivo* (2006) il tema della macchina sonora e visiva dotata di vita propria e di respiro in scena ritorna in una forma più definita e completa. Ancora una volta, curiosamente, s'invertono i ruoli; gli strumenti fanno a meno dell'energia dei musicisti e agiscono come protagonisti: «Qua lo strumento è padrone: stanco di essere toccato, determina lui il rapporto con lo strumentista. Automi sonanti». In questo lavoro, debitore delle molteplici utopie avanguardiste del teatro senza interpreti, ovvero privato, come profetizzavano Gordon Craig e Heinrich von Kleist, dell'attore in quanto grumo di sensibilità (13), troviamo affinità con uno sperimentatore di teatro musicale come Heiner Goebbels che ha creato con *Stifters Dinge* un vero prototipo di macchina teatrale autonoma. *Stifters Dinge* si presenta a prima vista come un aggregato, un *Merzabau* di disparati oggetti e materiali che risuonano (rulli, ventole, piatti) e strumenti (pianoforti disposti in verticale oppure

13. La bibliografia sulle marionette è sterminata; ci piace citare però, tra tutti, il puntuale saggio di Concetta D'Angeli, *Oggetti perturbanti: le marionette. Dalla Festa delle Marie a Kantor* in A.Monteverdi, O.Ponte di Pino (a cura di), *Il meglio di ateatro*, Il principe costante, Milano 2004.

6. Le foto sono state scattate la prima in estate e la seconda in inverno. Questo perché lo spettacolo *Là on son stato io me* è stato eseguito in entrambe le stagioni nello stesso luogo, il Bastione Santa Croce di Padova.

rovesciati, aderenti a piastre di metallo), il tutto all'interno di una piattaforma che si muove avanzando su rotaie verso il pubblico. Ogni elemento ha una propria dimensione sonora. In questo spettacolo l'uomo non c'è: come annuncia il programma, si tratta di un *no-man show* in cui l'attore in carne e ossa è scomparso per lasciare spazio alle macchine animate. L'aspetto sonoro viene incrementato, nello spettacolo di Sambin, da quello visivo: gli strumenti e successivamente gli strumentisti prendono letteralmente vita dalla luce e si genera un quadro astratto *live*, vivo appunto. Si tratta di un primo lavoro sui contorni, sul tratto veloce che fissa una forma grazie alla tavoletta grafica: Sambin illumina gli strumenti e alla fine il disegno *ruba la realtà* grazie alla pittura digitale. Per Sambin questo progetto, così come *deForma*, è il raggiungimento di qualcosa a lungo ricercato, ovvero la perfetta sintesi d'immagine e suono: «Con questo lavoro dipingere e suonare sono sullo stesso livello e si completano a vicenda». In *deForma* i corpi dei performer-musicisti che simulano forme geometriche poliedriche vengono tracciati con la grafica digitale da Sambin e reinventati in diretta. Il segno realizzato – che ricorda molto la modalità di creazione contemporanea disegno a carboncino/film di William Kentridge per i suoi *Drawings for projection* (1989-2003) – viene proiettato sopra di loro a definirne vagamente dei contorni; ma una volta sgusciato via l'uomo, tutto quello che rimane sono la pittura, i colori e la luce proiettati nel fondale.

L'apice della dimensione molti: Stupor mundi (2004)

Il luogo fuori dai teatri incarna il raggiungimento di un ideale molti che dà forza all'idea di contagio: uscire dalla consuetudine e arrivare a un punto d'incontro tra sperimentazione e tradizione. Ancora una volta c'è uno spazio a determinare la grammatica sonora, performativa e visiva.

Una rivitalizzazione di un luogo che è il castello Maniace di Ortigia in Sicilia costruito da Federico II di Svevia, usato per l'occasione soprattutto nella parte delle fortificazioni che si spingono verso il mare. Lo spettacolo è un vero lavoro *site specific* che si realizza dopo un sopralluogo, ricerche spaziali e sonore e studi storici da parte di Sambin e dell'intero gruppo ormai consolidato. Le suggestioni drammaturgiche e le soluzioni tecnoteatrali sono date dal luogo stesso. La volontà di confrontarsi con le nuove generazioni d'artisti, con altri spazi e con la versatilità dei mezzi digitali, porta a un progetto curato nei dettagli. Il pubblico, itinerante per otto stazioni lungo gli spalti, dall'alto delle balaustre vedeva frammenti video ispirati all'iconografia medioevale e all'imperatore Federico II, ritagliati su alte bandiere portate in spalla dai musicisti, oppure videoproiezioni aderenti alle superfici architettoniche, ai pavimenti. Tutti questi elementi, compreso il quadro di Caravaggio *Il seppellimento di Santa Lucia*, contribuiscono alla costruzione di un'originale *scrittura polifonica*, in una possibile traduzione scenica di stimoli musicali legati alla Sicilia, ai racconti popolari di Colapesce (14), alla tradizione del *cunto*, alla ricerca. Quanto agli spettatori, questi si trovavano a vivere una strana esperienza senza codici di riferimento, coinvolti in suggestioni d'immagini e suoni organizzati in una drammaturgia a stazioni, come in una sorta di processione, come un mistero medioevale. Una dimensione concettuale ed emotiva insieme:

In occasione di Ortigia Festival ci viene data una commissione artistica, si trattava di fare i conti con un luogo e con una dimensione di attenzione a una comunicazione popolare. È un'opera che nasce proprio per quel luogo, suggerita da quel luogo; alcune idee partono vedendo situazioni architettoniche, per esempio in un pezzo che si chiama Pozzo, *l'azione viene vista dal pubblico situato su di un piano rialzato, perché in basso volevo che si vedesse il cielo come in un pozzo riflesso. La prima suggestione viene*

14. Nella tradizione popolare siciliana Nicola (Cola di Messina) era figlio di un pescatore, soprannominato Colapesce per la sua abilità nel muoversi in acqua; l'imperatore Federico II di Svevia decise di metterlo alla prova. Il re si recò al largo a bordo di un'imbarcazione e buttò in acqua una coppa, subito recuperata da Colapesce. Il re gettò allora la sua corona in un luogo più profondo e Colapesce riuscì nuovamente nell'impresa. La terza volta il re mise alla prova Cola gettando un anello in un posto ancora più profondo e in quell'occasione Colapesce non riemerse più.

dall'architettura, poi dalle figure storiche, per esempio dal genio di Federico II. Altro elemento di suggestione è stato il quadro di Caravaggio che si trova nel museo di Ortigia, Il seppellimento di Santa Lucia.
In *Stupor Mundi* si raccolgono i frutti del lavoro collettivo precedente di Sambin, con il Tam allargato al collettivo dei giovani, della riuscita spazializzazione dei suoni in *Là on son stato io me*, del tema dello spettacolo itinerante, e della non distinzione dei ruoli all'interno del gruppo, pur numeroso:
non c'è un apparato di tecnici o di artisti separati gli uni dagli altri, ciascuno diventa all'occorrenza tecnico, portatore di luci; è una anti-divisione di ruoli e questo è eredità di una visione artistica: nessun artista delega a un altro. Quindi siamo approdati a una gestione collettiva e non gerarchica di questa macchina scenica, a un lavoro d'arte comune.
Di straordinaria forza il momento del racconto visuale del martirio della Santa realizzato contemporaneamente, dal punto di vista scenico, alla pittura e al video: dalla visione del getto rosso del sangue che sgorga dal collo di Santa Lucia nel momento della decollazione, inizia la pittura vera, gestuale e materica di Sambin che, attraverso un *escamotage* video, va a mostrare pian piano il vero quadro di Caravaggio. Questa, la puntuale descrizione di Fernando Marchiori: «la pittura di scena si fa davanti ai nostri occhi, la pittura si fa scena. Ma qui le immagini digitali interagiscono, completano, contraddicono i segni tracciati sulla tela» (15). Così Sambin: «Mentre dipingevo queste tele cariche di violenza c'era appena stata la strage nelle scuole in Cecenia». Il ricordo del sangue antico racconta quello presente. Come sempre ha fatto il teatro.

15. F.Marchiori (a cura di), *La traccia luminosa del performer*, in id. (a cura di) *Megaloop. L'arte scenica del Tam Teatromusica*, cit.